

*FGL*

SEPARATA  
DEL NÚMERO 29-30

BOLETÍN DE LA FUNDACIÓN FEDERICO GARCÍA LORCA

Madrid  
N.º 29-30, 2001

EN LA FUTURA *Enciclopedia Sudamericana*, que se publicará en Santiago de Chile en 2074, leeremos que las preferencias del escritor argentino José Francisco Isidoro Luis Borges fueron «la literatura, la filosofía y la ética. Prueba de lo primero es lo que nos ha llegado de su labor, que sin embargo deja entrever ciertas incurables limitaciones. Por ejemplo, no acabó nunca de gustar de las letras hispánicas»<sup>1</sup>. Borges repite una y otra vez que la literatura española es «tediosa». En el cuento «La otra muerte», de *El aleph*, el narrador pregunta a Patricio Gannon sobre su prometida traducción del poema *The Past*, de Emerson, a lo que respondió que «no pensaba traducirlo y que la literatura española era tan tediosa que hacía innecesario a Emerson» (*OC*, I, 573); afirmación que reitera lo expresado años atrás en «El idioma de los argentinos»:

Confieso —no de mala voluntad y hasta con presteza y dicha en el ánimo— que algún ejemplo de genialidad española vale por literaturas enteras: don Francisco de Quevedo, Miguel de Cervantes. ¿Quién más? Dicen que don Luis de Góngora, dicen que Gracián, dicen que el Arcipreste. No los escondo, pero tampoco quiero acortarle la voz a la observación de que el común de la literatura española fue siempre fastidioso. Su cotidianería, su término medio, su gente, siempre vivió de las descansadas artes del plagio. (*IA*, 152-153).

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges, «Epílogo», en *Obras completas*, I, Buenos Aires: Emecé, 1989, pág. 1143. Las referencias a esta edición se citan como *OC*. Para evitar repeticiones innecesarias, en adelante consignaré entre paréntesis la obra y las páginas a las que pertenecen las citas, que corresponden a la siguientes ediciones: *Inquisiciones*, Barcelona: Seix Barral, 1994, (*I*), *El tamaño de mi esperanza*, Madrid: Alianza, 1998 (*TE*), *El idioma de los argentinos*, Madrid: Alianza, 1998 (*IA*), *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Buenos Aires: Torres Agüero, 1977 (*P*), *Textos recuperados. 1919-1929*, ed. de Sara Luisa del Carril, Barcelona: Emecé, 1997 (*TR*), *Obras completas en colaboración*, Buenos Aires, Emecé, 1979 (*OCC*).

Lo primero que salta a la vista en esta limitada enumeración —tan semejante a las «Palabras liminares» de *Prosas profanas* de Darío— es que, salvo el Arcipreste, los nombres corresponden a escritores barrocos, y las letras barrocas son las que más atrajeron su atención, como demuestran sus tempranos ensayos de los años veinte. Por otra parte, la lectura de estos primeros libros muestra la influencia de la prosa barroca en su estilo, como él mismo ha reconocido. En una conferencia pronunciada en Madrid en 1973 comentaba Borges a propósito de sus primeros ensayos: «Quise ser también un prosista barroco, quise ser Quevedo, Saavedra Fajardo y Góngora. [...] Entonces publiqué un libro titulado *Inquisiciones*, escrito en español latinizado, en un español que trataba de plagiar a Quevedo, digamos, y a Saavedra Fajardo, y a Gracián»<sup>2</sup>. Si bien la escritura de Borges se alejaría pronto de la imitación de los barrocos españoles, el Borges de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», cuando el mundo está siendo invadido por Tlön, sigue «revisando en los quietos días del hotel de Adrogué una indecisa traducción quevediana (que no pienso dar a la imprenta) del *Urn Burial* de Sir Thomas Browne»; y entre la obra visible de Pierre Menard se encuentra «una traducción manuscrita de la *Aguja de navegar cultos* de Quevedo, intitulada *La boussole des précieux*» (OC, I, 443 y 445).

La crítica, al ocuparse de las relaciones de Borges con los escritores españoles del siglo XVII, ha abundado en el estudio de la presencia en sus obras de Quevedo y Cervantes, o mejor del *Quijote*, y en menor grado de Góngora, mientras que la de Gracián apenas si merece alguna atención detenida. Este relativo olvido no se corresponde con la lectura de los textos de Borges, que pone en evidencia un interés por el aragonés que se mantuvo hasta el final, aunque mostrando siempre la misma ambivalencia que caracteriza su sistema y que afecta no sólo a la consideración que le puede merecer Gracián a lo largo de los años, sino también a Quevedo o Góngora<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Jorge L. Borges, «La belleza no es un hecho extraordinario», en *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a Jorge Luis Borges*, 505-507 (julio-septiembre, 1992), pág. 59. Años después, en el prólogo a *El otro, el mismo* (1964), reflexiona: «Es curiosa la suerte del escritor. Al principio es barroco, vanidosamente barroco, y al cabo de los años puede lograr, si son favorables los astros, no la sencillez, que no es nada, sino la modesta y secreta complejidad» (OC, I, pág. 858).

<sup>3</sup> La lectura de Borges de las letras barrocas ha sido considerada, entre otros, sin pretender hacer una nómina completa, por Stelio Cro, «Borges y la cultura hispánica», *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca'Foscari*, X, 1-2 (1971), págs. 49-47; Emir Rodríguez Monegal, «Borges, lector del barroco español», en *El Barroco en América, XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, I, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1978, págs. 453-469; Barbara Mujica, «Jorge Luis Borges and the Spanish Golden Age», en *Negotiating Past and Present: Studies in Spanish Literature for Javier Herrero*, David Thatcher Gies, ed., Charlottesville: Rookwood Press, 1997, págs. 194-210. Aunque

Es bien sabido que el joven Borges en los años de Mallorca, Sevilla y Madrid leyó a los españoles, sobre todo a los barrocos, y escribió sobre ellos. No es este el lugar para insistir en el rescate del Barroco español por los jóvenes ultraístas de 1919, así como la preferencia de Borges por Quevedo en vez de Góngora, tema estudiado por Rodríguez Monegal y olvidado por otros estudiosos de Ultra. A esto habría que añadir los trabajos de Alfonso Reyes sobre Góngora, y también sobre Gracián. Si bien no encontramos en los ensayos de Borges ninguno dedicado al jesuita, es indudable que lo conocía, aunque de forma limitada, y que no pudo dejar de conocer lo que escribió su admirado Schopenhauer sobre él, ya que durante su estancia en Suiza se inició en las letras germánicas con la lectura del filósofo alemán.

En sus escritos sobre la nueva estética ultraísta Borges pone de relieve la importancia de la imagen como núcleo de la poesía e insiste en que es una característica de los clásicos, «y no sólo en poetas conscientemente marginales y banderizos como don Luis de Góngora, sino en Calderón, en Baltasar Gracián, y con principalísimo relieve en Quevedo» (*TR*, 108). La estética ultraísta se abrevia en la sentencia de Gracián, repetida en estos años por Borges: «Más obran quintas esencias que fárragos», tomada del *Oráculo*<sup>4</sup>. En la conferencia mencionada recuerda que con las palabras de Gracián justificaron la publicación de poemas compuestos de metáforas sueltas, y ahora cita mal, al sustituir «obran» por «valen».

Pero pronto Borges comenzó a manifestar por Gracián opiniones cuando menos encontradas, como podemos advertir en sus tres primeros libros de ensayos y en otros textos no recogidos por él. Por una parte, los textos de Gracián pueden utilizarse simplemente como citas. Así, dice que Eduardo Wilde «gozó un estómago para grandes bocados de la fortuna, de esos que pondera la comparación fisiológica del *Oráculo manual* de Gracián, y vivió ambiciosamente» (*IA*, 138), sin modificar el texto original (*OM*, 157). Lo mismo ocurre en «Queja de todo criollo», cuando al hablar de la supuesta vehemencia del carácter español recuerda

---

de carácter más general, el Barroco requiere buena parte de la atención en el estudio de Teodosio Fernández, «Jorge Luis Borges frente a la literatura española», en *España en Borges*, Fernando R. Lafuente, coord., Madrid: El Arquero, 1990, págs. 23-37. Inexplicablemente, Raymond H. Doyle, en su libro *La huella española en la obra de Borges*, Madrid: Playor, 1977, no menciona en ningún momento a Gracián.

<sup>4</sup> Baltasar Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia*, ed. de Emilio Blanco, Madrid: Cátedra, 1995, p.ág. 159. En adelante, *OM*.

que ya «Gracián supo establecer una antítesis entre la tardanza española y el ímpetu francés» (I, 139)<sup>5</sup>. Las variantes sufridas por los refranes en la Argentina, cuya «moderación» ya recomendó junto con Guillermo Juan Borges en 1927 (TR, 306-307), la retrotrae nada menos que a la transformación que sufren en *El Criticón*: «He aquí empezada la reformación de proverbios que oyeron pregonar en una calle dos afantasmados protagonistas de *El Criticón* (Tercera parte, *crisi* El saber reinar)» (TE, 84)<sup>6</sup>, donde efectivamente el pregonero hace «una crítica reforma de los refranes comunes». Aquí ya advertimos un reproche a los personajes del libro: no tienen consistencia, son fantasmas, que tiene su correlato en otro ensayo del mismo libro, «Profesión de fe literaria», donde postula que «toda la literatura es autobiográfica» y ejemplifica con *El Criticón*:

En las novelas idéntico caso. El personaje que importa en la novela pedagógica *El Criticón*, no es Critilo ni Andrenio ni las comparsas alegóricas que los ciñen: es el fraile Gracián, con su genialidad de enano, con sus retruécanos solemnes, con sus zalemas ante arzobispos y próceres, con su religión de la desconfianza, con su sentirse demasiado culto, con su apariencia de jarabe y fondo de hiel. (TE, 143-144.)

El retrato que hace de Gracián no puede ser más sombrío y, aunque a su pesar en determinados momentos le conceda alguna bondad literaria, es el que va a perdurar con pocas modificaciones. A finales de la década de los veinte las críticas se dirigirán fundamentalmente al uso y abuso del retruécano, a la vez que se produce un cambio fundamental en su apreciación del Barroco. Antes de *El tamaño de mi esperanza*, prácticamente su rechazo procedía de la censura gracianesca hacia su admirado Quevedo, admiración que entonces no mostraba ninguna fisura. Leemos en el ensayo sobre Torres Villarroel, que abre *Inquisiciones*: «Al *Criticón* de Baltasar Gracián propone Torres adjudicarlo a las llamas por contener una animadversión contra su ídolo» (I, 14-15). Años más tarde, en «La supersticiosa ética del lector» de *Discusión* lamentará también su olvido de Cer-

<sup>5</sup> Gracián en *El Criticón* alude en varias ocasiones a la «ligereza» de los franceses (II, págs. 30, 82, 86) y a su lentitud: «Son valientes, pero tardos; son leones, mas con quartana» (II, pág. 102)

<sup>6</sup> La crisis se titula «El saber reynando», pero señala M. Romera-Navarro, que «fue cambiado por *reynar* en otras (1663, M1664, 1748, etc.), alterando malamente el sentido original»; en B. Gracián, *El Criticón*, ed. de M. Romera-Navarro, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1938, I, pág. 200. De ahora en adelante, C.

vantes: «La *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián —tan laudatoria de otras prosas que narran, como la del *Guzmán de Alfarache*— no se resuelve a acordarse de don Quijote» (OC, I, 203)<sup>7</sup>.

En 1927 Borges, en «Quevedo humorista», condena el uso del retruécano cuando tiene un carácter serio: «El retruécano nos desplace por su falsedad, por su ya notoria sofistería de barajar sonido y significación», y el ejecutor por excelencia de esta práctica aberrante es Baltasar Gracián, que lo utilizó «con verdadera exquisitez de mal gusto». Borges hace gala de haber «sobrellevado» la práctica de Gracián en la edición barcelonesa de 1700, y puntualmente especifica los capítulos de la *Agudeza y arte de ingenio* en los que se ocupa del retruécano. La metáfora para explicar el mecanismo le parece ocurrente: «Es como una hidra vocal una dicción, pues a más de su propia y directa significación, si la cortan o trastuecan, de cada sílaba renace una sutileza ingeniosa y de cada acento un concepto». Pero a continuación Gracián «depone su genialidad» al deleitarse con el retruécano: «Di Ana ¿eres Diana?», y con esta serie del juego de palabras a lo divino: «el sacro y adorado nombre de Dios, que dividido, está diciendo Di os, Di os la vida, Di os la hacienda», etc. (TR, 285-286)<sup>8</sup>. Borges condena el retruécano como mero juego de ingenio y repite en varias ocasiones el «melancólico *calembour*» de Gracián: «el alígero Dante» o «el culto pero no oculto Góngora»<sup>9</sup>. El rechazo de los *calembours* hace que la traducción alemana del *Oráculo manual y arte de prudencia* de Schopenhauer sea preferible al original, al desaparecer necesariamente estos artificios:

<sup>7</sup> Se refiere al conocido fragmento de la crisis IV, «El museo del discreto», donde se censura a Quevedo por el carácter jocoso de buena parte de su proccción. «—Basta —dijo—, que estas hojas de Quevedo son como las del tabaco, de más vicio que provecho, más para reír que para aprovechar» (C, II, pág. 159). Véase Maxime Chevalier, «Gracián frente a Quevedo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVI, 2 (1988), págs. 1069-1977. Para el olvido de Cervantes, puede consultarse el trabajo de Ceferino Peralta, «La ocultación de Cervantes en Baltasar Gracián», en *Gracián y su época, Actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1986, págs. 137-156.

<sup>8</sup> El texto de Rufo pertenece al discurso XVI, «De los conceptos por disparidad», y vuelve a aparecer en el XXXI, «De la agudeza nominal». En cuanto al segundo, parece del propio Gracián y se encuentra al final del discurso XXXII, «De la agudeza por paronomasia, retruécano y jugar del vocablo». (Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. de Evaristo Correa Calderón, Madrid: Castalia, 1988, I, pág. 173, y II, págs. 38 y 52. Se abrevia como A.

<sup>9</sup> Los textos en que se encuentran pertenecen a los prólogos a la obra de Lewis Carrol y a *El matre-ro*. (P, págs. 110 y 111). El referente a Góngora había aparecido ya en «Quevedo humorista» (TR, pág. 285). En la crisis IV, «El museo del discreto», de *El Criticón*, aparecen las rimas que «más se suspenden que suspenden» del «Dante Alígero» (C, II, pág. 134).

No soy de aquellos que místicamente prejuizan que toda traducción es inferior al original. Muchas veces he comprobado, o he podido sospechar, lo contrario. Los evidentes *calembours* en que abunda el *Oráculo manual* de Gracián («Milicia es la vida del hombre contra la malicia del hombre; lo que éste sigue, el otro persigue») lo hacen muy inferior al *Gracians Mandorakel* de Schopenhauer, que, al prescindir de tales juegos, logra disimular el trivial origen fonético de las «ideas» que propone.<sup>10</sup>

Pero no hay que olvidar que Gracián había censurado en la *Agudeza* la supuesta facilidad de estos procedimientos —paronomasia, retruécano y jugar del vocablo—, que mal utilizados no alcanzan la sutileza necesaria de los «conceptos de más arte»<sup>11</sup>. Pueden servir de ejemplo los «retruécanos madrileños»<sup>12</sup> de Francisco Soto y Calvo, que incluye en su *Indice y fe de erratas de la nueva poesía americana* transcritos por su comentarista:

Luis de la Jara, de escribir  
Dejara y nadie lo notara:  
Y así pudiérase decir:  
Escribiría De la Jara  
Mejor si de escribir dejara  
Porque de Jara nos vivir!

(*TR*, 316.)

<sup>10</sup> Jorge L. Borges, «Nota sobre el *Ulises* en español», *Los Anales*, 1, año 1 (Buenos Aires, enero 1946), reproducido en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 505-507 (julio-septiembre, 1992), pág. 46. Borges perverte la cita con la intención de acumular «argumentos» en favor de su postulado. La primera pertenece al aforismo «*Obras de intención, ya segunda y ya primera. Milicia es la vida del hombre contra la malicia del hombre, pelea la sagacidad con estratagemas de intención*» (*OM*, págs. 107-108).

<sup>11</sup> Escribe Gracián: «Esta especie de concepto es tenida por la popular de las agudezas, y en que todos se rozan antes por lo fácil que por lo sutil; permítense a más que ordinarios ingenios. Emplearon muchos infelizmente en cosa tan común como caudal de la agudeza, sin alcanzar los conceptos de más arte» (*A*, II, pág. 45).

<sup>12</sup> En «Sobre el meridiano de una gaceta», uno de los textos generados por la polémica sobre el meridiano literario, encontramos la explicación del adjetivo. Dice de Madrid: «Una ciudad cuyas orquestas no pueden intentar un tango sin desalmarlo; una ciudad cuyos estómagos no pueden asumir una caña brasilera sin enfermarse; una ciudad sin otra elaboración intelectual que las greguerías; una ciudad cuyo Irigoyen es Primo de Rivera; una ciudad cuyos actores no distinguen a un mejicano de un oriental; una ciudad cuya sola invención es el galicismo —a lo menos, en ninguna otra parte hablan tanto de él—; una ciudad cuyo humorismo está en el retruécano; una ciudad que dice «envidiable» para elogiar ¿de dónde va a entendernos, qué va a saber de la terrible esperanza que los americanos vivimos?» (*TR*, pág. 303).

A pesar de la opinión que le merecen estos juegos, Borges en algunas ocasiones ha utilizado estos «artificios», siempre con fines satíricos y humorísticos<sup>13</sup>. Baste recordar el *Nulario sentimental* o el *Roman-Cero* de don Leogoldo Lupones, a Vega Lope, a Zorrino de San Martín, a Pablo de la Paz Roja, a Enrique La Recta, al «ilustre bibliófago» Menéndez Pelayo, a Gallach y Gasset, Ortelli y Gasset, que ejemplifica el comentario de Gracián: «Si el retruécano dice con lo moral del sujeto, alcanza proporcional correspondencia, que es el más vistoso artificio» (A, II, 47).

El Borges de los años veinte todavía creía en la capacidad de invención del lenguaje y es conocido que en varios manifiestos propuso algunos mecanismos para conseguir el «amillonomiento» del idioma. El neologismo, como ocurriera con la metáfora, se considera parte de la tradición literaria, que justifica las pretensiones de los jóvenes poetas. Escribe en 1926, neologizando a su vez:

No es de altos ríos soslayar la impureza, sino aceptarla y convertirla en su enviñ. Así lo entendieron los hombres del siglo diez y siete: así lo comprendió Saavedra Fajardo, que se burló de quienes endeblescen nuestra lengua para mantenerla pura, así don Luis de Góngora, que al decir de su primer prologuista, huyó de la sencillez de nuestra habla, así el agringado Cervantes, que se jactó del cauce de dulzura que abrió en nuestro lenguaje, así ese díscolo Quevedo, que sacó voces del latín y del griego y aun de la germanía, así el precursor de ellos, Fray Luis de León, que hebraizó tan pertinazmente en sus traslados bíblicos... No hemos nosotros de ser menos. (TR, 277.)

En su ensayo «El culteranismo», de *El idioma de los argentinos*, a la nómina anterior se suman Hurtado de Mendoza y Gracián, que «neologizó». Para Borges el neologismo debe responder a una nueva representación de la realidad; en caso contrario se «cultiva la palabarrera hojarasca por cariño al enmarañamiento y al relumbrón y el segundo es enrevesado para seguir con más veracidad las corvaduras del pensamiento». Los primeros serían culteranos y los segundos conceptistas (I, 115-116). Al recorrer los textos de estos años nos encontramos con multitud de nuevas acuñaciones: *vagamundear*, *fervorizar*, *literatizar*, *causalizar*, *inasistencia*, *inconfidencia*, *inglesamiento*, *amarretismo*, *bostezabilidad*, *entrañal*, poetas *rebañegos*, *nochinegristas* y *nochiazulistas*, y un largo etcétera. A pesar de los dos

<sup>13</sup> Dice Gracián: «Consiste el artificio destes conceptos en trocar alguna letra o sílaba de la palabra o nombre, para sacarle otra significación, ya en encomio, ya en sátira» (A, II, pág. 46).



últimos ejemplos citados, a Borges no le satisfacen los neologismos formados por la combinación de palabras, como hace notar en su ensayo de 1939 «Joyce y los neologismos»: «Esos monstruos, así incomunicados y desarmados, resultan más bien melancólicos». Al final del artículo cita algunos casos antiguos, y él mismo se convierte en un despiadado *monstrorum artifex* para calificar a Gracián:

Añado, al corregir segundas pruebas, algún ejemplo antiguo. Fischart, en su *Legend vom Ursprung des abgeführten, gevierten, vierhörnigen und viereckchten Hütteleins* —año de 1580— apoda a los jesuitas *vierdächtig* (*vier Dächer* + *verdächtig*). [...] El muy *vierdächtiger* Gracián llama *Falsirena* a cierta mujer alegórica del *Criticón* (primera parte, crisis XII).<sup>14</sup>

El distanciamiento de la estética ultraísta conllevó un cambio en la apreciación de los escritores españoles del siglo XVII y del Barroco, al tiempo que insisten en la relación de Góngora con el rubenismo. En el prólogo a la edición de 1954 de *Historia universal de la infamia* define el estilo barroco:

Yo diría que barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura [...] *Barroco* (*Baroco*) es uno de los modos del silogismo; el siglo XVII lo aplicó a determinados abusos de la arquitectura y de la pintura del siglo XVII; yo diría que es barroca la etapa final de todo arte, cuando éste exhibe y dilapida sus medios. El barroquismo es intelectual y Bernard Shaw ha declarado que toda labor intelectual es humorística. Este humorismo es involuntario en la obra de Baltasar Gracián; voluntario o consentido, en la de John Donne. (*OC*, I, 291.)

<sup>14</sup> En *Borges en «Sur» 1931-1980*, Barcelona: Emecé, 1999, pág. 166. Falsirena es «una Circe en el çurcir y una Sirena en el encantar». Esta mujer «Muda tantos nombres, como puestos. En una parte es Cecilia, por lo Scila, en otra Serena por lo sirena, Inés porque ya no es, Teresa por lo traviesa, Tomasa por lo que toma y Quiteria por lo que quita. Con estas artes los pierde a todos, y ella gana y ella reyna» (Crisis XII, «Los encantos de Falsirena», *C*, I, págs. 362 y 363). En la crisis IV de la segunda parte encontramos otro nombre compuesto, Sofisbella: sabia reina (II, pág. 279).

Como ejemplo del muy *vierdächtiger* Borges puede servir la apostilla que añade a su comentario del verso inicial de una milonga chabacana «Una vez había dos globos», en «Elementos de preceptiva» (1933): «En este verso, la inauguración oficial de los cuentos de hadas —la equivalencia criolla del *érase una vez* español— prepara la mención de los globos, que figura más bien entre los encantos del siglo diecinueve. Ese feliz anacronismo sentimental es el primer «efecto» de la milonga. Si Gracián la hubiera perpretado, yo recelaría otro peor: una discordia espuria entre la soledad de la vez y la dualidad de los globos». (En *Páginas de Jorge Luis Borges escogidas por el autor*, estudio preliminar de Alicia Jurado, Buenos Aires: Celtia, 1982, págs. 117-118 )

Borges tuvo claro desde el principio que Góngora no es un caso aislado en la literatura española, sino que es un eslabón en la cadena de escritores que terminará con Gracián. Escribía en el ensayo dedicado a «Sir Thomas Browne» de *Inquisiciones*: «Así, la crítica española nos está armando un Luis de Góngora que ni deriva de Fernando de Herrera ni fue coetáneo de Hortensio Félix Paravicino ni sufrió una reducción al absurdo en los escritos de Gracián». (I; 39). Esta temprana consideración es la que va a perdurar hasta el final. Así, en «Darío», de 1967, enumera los «abusos» que condujeron al declive de la literatura española. Gracián se convierte en la caricatura de Quevedo y en término de comparación para descalificar a cualquier otro escritor<sup>15</sup>:

A partir del siglo diecisiete la literatura española empieza a declinar; esta declinación es perceptible en la rigidez, en el abuso del hipérbaton, en las falsas metáforas y en las simetrías verbales que acumulan hombres de genio como Quevedo y Góngora, para no hablar de los lastimosos retruécanos de Baltasar Gracián<sup>16</sup>.

En los ensayos sobre «La metáfora» y «Las kenningar», de *Historia de la eternidad*, queda patente el alejamiento de las prédicas vanguardistas, sobre todo en su concepción de la metáfora. Las «menciones enigmáticas» de Snorri Sturluson son una reducción al absurdo de las metáforas del barroco. Borges hace un catálogo en el que encontramos las más curiosas equivalencias poéticas y en la postdata confiesa: «El ultraísta muerto cuyo fantasma sigue habitándome goza con estos juegos». Es bien sabido que Borges equipara «una de las más frías aberraciones que las historias de la literatura registran» con las «laboriosas perífrasis

<sup>15</sup> «Quevedo inicia la declinación de la literatura española que tuvo tan generoso principio. Luego vendría la caricatura, Gracián», leemos en la posdata de 1970 al prólogo a la antología *Quevedo verso y prosa* (1948), *Prólogos...*, ed. cit., pág. 126. Al hablar del estilo de Ortega, otra de sus bestias negras, dice: «Él creía eso [que era un estilista]. De eso no hay ninguna duda. No se llega a esa fealdad, digamos, instintivamente. Es una fealdad trabajada. Es como Gracián. Una fealdad trabajada, digamos, experta». (Antonio Carrizo, *Borges el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*, México: FCE, 1983, 2ª ed.).

Al considerar unos versos de *Comedia* —el ofrecimiento de los hijos de Ugolino: «...tú nos vestiste / con esta carne mísera, y puedes quitárnosla»—, comenta Borges: «Yo tengo para mí que se trata de las muy pocas falsedades que admite la *Comedia*. La juzgo menos digna de esa obra que de la pluma de Malvezzi o de la veneración de Gracián». En *Nueve ensayos dantescos*, Madrid: Austral, 1982, pág. 107.

<sup>16</sup> *Páginas de Borges seleccionadas por el autor*, pág. 232. Borges comparte el juicio de su maestro Macedonio Fernández, que prefería juzgar a los escritores españoles «por Cervantes, que era uno de sus dioses, y no por Gracián o por Góngora, que le parecían calamidades» (P, pág. 197).

sis», cuyo mecanismo es semejante al de las *kennningar*, de un poema de Baltasar Gracián y Morales de la Sociedad de Jesús, que nunca escribió<sup>17</sup>. Después de copiar diecinueve versos del «producto melancólico de su afán» comenta:

El frenesí taurino-galináceo del reverendo Padre no es el mayor pecado de su rapsodia. Peor es el aparato lógico: la aposición de cada nombre y de su metáfora atroz, la vindicación imposible de los dislates. El pasaje de Egil Skalagrims-son es un problema, o siquiera una adivinanza: el del inverosímil español, una confusión. (OC, I, 380, 368, 370.)

Borges inventa un Gracián poeta que nunca existió y su modo de obrar anticipa el de Pierre Menard, que: «(acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas» (OC, I, 450). En 1945 José M. Blecua ya señaló que las *Selvas del año*, publicadas por primera vez en la edición de las obras completas de Gracián de 1700 —la que «sobrellevó» Borges— eran apócrifas, y pertenecían a un desconocido Ginovés: «De haber sido debidas a la pluma de Gracián, no las habría contado en el número de sus obras, pues declaraba que el hombre discreto puede escribir un verso, pero se abstendrá de hacer dos»<sup>18</sup>. La atribución ya había sido rechazada por A. Coster y de ella se hizo eco Alfonso Reyes en la reseña de 1915 dedicada al libro de 1913<sup>19</sup>. Los estudiosos de Borges, salvo la desoída advertencia de Guillermo de Torre y la más reciente nota de Juan Domínguez Lasierra, han dado por buena la paternidad gracia-nesca de la *Selva de verano* y, lógicamente, han considerado justa su invectiva<sup>20</sup>. Con todo, Borges no deja de reconocer que Gracián es un buen cultivador de la prosa:

<sup>17</sup> Borges, en el mismo libro, al enumerar algunos mecanismos del «arte de injuriar» señala que «Un alfabeto convencional del oprobio define también a los polemistas»: el no omitir el tratamiento o la profesión en la escritura (OC, I, pág. 419).

<sup>18</sup> José Manuel Blecua, *Cancionero de 1620*, Madrid: Revista de Filología Española (Anejo XXXII), 1945, pág. 76.

<sup>19</sup> Alfonso Reyes, «Una obra fundamental sobre Gracián» (1915), en *Capítulos de literatura española. Primera serie (1938)*, en *Obras completas*, VI, México: FCE, 1981, pág. 148. Véase, Adolphe Coster, *Baltasar Gracián*, trad., prólogo y notas de Ricardo del Arco Garay, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.), 1947, págs. 75-78.

<sup>20</sup> Guillermo de Torre, «Para la prehistoria ultraísta de Borges» (1964), en Jaime Alazraki ed., *Jorge Luis Borges*, Madrid: Taurus, 1976, pág. 91; Juan Domínguez Lasierra, «Borges y Gracián», *Turia*, 47-48, (marzo, 1999), págs. 211-214. Michel Berveiller recogió con timidez las dudas de Guillermo de Torre: «Dans ces vers que Borges attribue imprudemment mais non sans apparence à Gracián...», y luego lo convierte también en poeta. (En *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges*, París: Didier, 1973, pág. 154.)

Lo admirable es que Gracián era un buen prosista; un escritor infinitamente capaz de artificios hábiles. Pruébalo el desarrollo de esta sentencia, que es de su pluma: *Pequeño cuerpo de Chrysólogo, encierra espíritu grande; breve panegírico de Plinio se mide con la eternidad.* (OC, I, 370.)<sup>21</sup>

En 1966, treinta años después de la publicación de *Historia de la eternidad*, en *Literaturas germánicas medievales* (1966), Borges vuelve a poner en relación el lenguaje de los escaldos con Gracián, pero con una diferencia sustancial, ya que la referencia es al discurso XXXII, «De la agudeza por paronomasia, retruécano y jugar del vocablo», no a las *Selvas*. En apoyo a la verosimilitud «un ingenioso orador fue buscándole los epítetos al sol» (A, I, 127) y a continuación sigue una larga enumeración que va de Virgilio a Filón, reproducida íntegramente por Borges. Tras ella, éste comenta con menos acrimonia que en el ensayo anterior pero con la misma intención:

*La Skaldskaparmal* y la *Agudeza y Arte de Ingenio*, redactada cuatro siglos después, son herbarios de metáforas, pero la primera exponía una tradición y la segunda quería ser el manifiesto de una escuela literaria, el conceptismo. (OC, 957.)

Gracián, además, padece de otro grave frenesí: el sentencioso. El comentario siguiente aparece por lo menos en dos ocasiones con leves variantes. La primera vez, al hablar de «Las inscripciones de los carros» en el ensayo sobre *Evaristo Carriego*, la segunda, en «La supersticiosa ética del lector», de *Discusión*, al ocuparse de los que creen que la «concisión es una virtud y tienen por conciso a quien se demora en diez frases breves y no quien maneje una larga». Seguidamente ejemplifica:

Ejemplos normativos de esa charlatanería de la brevedad, de ese frenesí sentencioso, pueden buscarse en la dicción del célebre estadista danés Polonio, de *Hamlet*, o del Polonio natural, Baltasar Gracián. (OC, I, 202.)

Sin embargo, en 1943 en la reseña a una antología de poesía hispanoamericana traducida al inglés Borges escribe: «Bastan esos ejemplos [Séneca y Cherterton] (y otros que puede acopiar el lector) para evidenciar que el lenguaje no es incapaz de buenas brevedades y que una línea puede ser memorable»<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> La cita pertenece al Discurso I, «Panegírico al arte y al objeto», de la *Agudeza*, I, pág. 49.

<sup>22</sup> Borges en «Sur», pág. 261.

Los procedimientos considerados —juegos de palabras, sistema metafórico, frase sentenciosa— son para Borges propios de un concepto de la literatura como «juego formal», como leemos en «Nota sobre (hacia) Bernard Shaw» de *Otras inquisiciones*:

La concepción de la literatura como juego formal conduce, en el mejor de los casos, al buen trabajo del período y de la estrofa, a un decoro artesano (Johnson, Renan, Flaubert), y en el peor a las incomodidades de una obra hecha de sorpresas dictadas por la vanidad y el azar (Gracián, Herrera y Reisig). (*OC*, I, 747-748.)

La literatura considerada como un «álgebra verbal» está basada en una serie de reglas que sirven para su desciframiento, para la resolución de un problema, pero no establece la relación necesaria para lograr el diálogo entre un libro y su lector. Borges esboza esta idea en el temprano *Inquisiciones* y no la abandona nunca: «Un preceptista merecedor de su nombre puede dilucidar, sin miedo a hurañas trabazones, toda la obra de Quevedo, de Milton, de Baltasar Gracián, pero no los exámetros de Goethe o las coplas del Romancero» (*I*, 46-47).

El poema «Baltasar Gracián», de *El otro, el mismo* (1964), contiene toda la animadversión de Borges sin ningún paliativo. En él considera que para Gracián la poesía se redujo a procedimientos puramente verbales, como señala en el cuarteto que inicia la composición:

Laberintos, retruécanos, emblemas.  
Helada y laboriosa nadería,  
Fue para este jesuita la poesía,  
Reducida para él a estratagemas

(*OC*, I, 881)<sup>23</sup>

Continúa hablando de su «veneración por las astucias», y la reducción de la poesía a un «herbario de metáforas», herbario que volverá a aparecer en las *Lite-*

<sup>23</sup> Estos «laberintos» son formas poéticas, no «laberintos» borgeanos, como quieren algunos comentaristas del poema: «El artificio de los laberintos españoles consiste también en esta transmutación o inversión del vocablo» (*A*, II, pág. 50). El editor, Correa Calderón, anota este sentido, al citar a Covarrubias: «Cierta manera de compostura de versos se llama labyrintho quando diversas partes vienen a sacar sentidos que quadren». (Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid: Castalia, 1994.)

raturas germánicas medievales, como se ha visto<sup>24</sup>. No sólo fue helada su musa, sino que cometió un pecado de lesa poesía:

A las claras estrellas orientales  
Que palidecen en la vasta aurora,  
Apodó con palabra pecadora  
*Gallinas de los campos celestiales.*

Otra vez Borges repite su error de 1936 al considerar a Gracián autor de las *Silvas del año* y, por tanto, convertirlo en un poeta «inverosímil». A este jesuita la muerte lo sorprende leyendo a Marino, lo que nos remite a «Una rosa amarilla», de *El hacedor*, donde también encontramos al poeta justo antes de la muerte recordando sus versos llenos de metáforas («*Púrpura del jardín, pompa del prado, / gema de primavera, ojo de abril...* »), antes de tener la revelación: la rosa no estaba en sus palabras y los libros no eran «un espejo del mundo, sino una cosa más agregada al mundo» (OC, I, 795). A Góngora, en el poema homónimo de *Los conjurados*, Borges lo muestra al final de sus días, después de haber hecho que «cada /estrofa fuera un arduo laberinto», arrepentido de sus pecados («Quiero volver a las comunes cosas: / el agua, el pan, un cántaro, unas rosas». OC, II, 492). Pero a Gracián, ni siquiera a las puertas de la muerte, se le concede esa «iluminación». Borges imagina el destino ulterior de Gracián y plantea tres hipótesis. La primera es piadosa: al contemplar «los Arquetipos y los Esplendores», lloró y reconoció su error; la segunda apunta a que «Quizá la luz de Dios lo dejó ciego / En mitad de la gloria interminable» (pág. 882)<sup>25</sup>. Ambas conjeturas son erróneas:

Sé de otra conclusión. Dado a sus temas  
Minúsculos, Gracián no vio la gloria  
Y sigue resolviendo de memoria  
Laberintos, retruécanos y emblemas.

<sup>24</sup> En el poema «España», también de *El otro, el mismo*, leemos que «la aberración del gramático» sólo supo ver en *El Quijote* «un herbario de arcaísmos y un refranero» (OC, I, pág. 931).

<sup>25</sup> Este verso puede explicarse con las siguientes palabras de la conferencia de Borges sobre «La inmortalidad»: «En cualquier momento estamos en el *centro* de una línea infinita, en cualquier lugar del *centro* infinito estamos en el *centro* del espacio, ya que el espacio y el tiempo son infinitos». En Jorge L. Borges, *Borges oral*, Barcelona: Bruguera, 1980, pág. 38.)

La situación de Gracián después de su muerte tiene algo que ver con el trasmundo de Swedenborg, donde los muertos continúan haciendo, con leves diferencias, lo mismo que cuando estaban vivos, tantas veces comentado por Borges<sup>26</sup>. Ni siquiera se le concede, como a Pedro Damían o a Juan Dahlman, la posibilidad de cambiar la historia por medio de la muerte soñada. Gracián queda condenado a una eternidad laboriosa y estéril.

Pese a todo el desdén mostrado por la obra y figura de Gracián, Borges y Bioy, en una sus aventuras editoriales, prepararon una edición de la *Agudeza*, que nunca vio la luz. Leemos en *Un ensayo autobiográfico*: «Él y yo intentamos muchas empresas distintas. Recopilamos antologías de la poesía argentina, de cuentos fantásticos, de cuentos policíacos: hemos escrito artículos y prólogos; hemos hecho ficciones [sic] anotadas de sir Thomas Browne y de Gracián»<sup>27</sup>. Por su parte, Bioy Casares recuerda también los años cuarenta:

Entre los mejores recuerdos de mi vida están las noches en que anotamos *Urn Burial*, *Christian Morals* y *Religio Medici* de Sir Thomas Browne y la *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián<sup>28</sup>.

El texto que incluye Bioy en su colección de prólogos y ensayos *La otra aventura* tal vez sea el que debiera figurar en la dicha edición. En él Bioy, quizá recordando «Las kenningar» de Borges, o quizá de su mano, vuelve a situar *La agudeza* en una lista que es familiar:

Por su índole, o por la índole del agrado que procuran, cabría comparar la *Agudeza* con algunos capítulos de las *Saturnales*, de Macrobio, con la *Eda prosaica*, de Snorri Sturluson, y con los *Texts and Protext*, de Aldous Huxley<sup>29</sup>.

En otro orden de cosas, Gracián y Borges comparten, salvadas las lógicas distancias, algunas ideas sobre la literatura de mayor importancia que la dis-

<sup>26</sup> «Quienes mueren no saben que están muertos; durante un tiempo indefinido proyectan una imagen ilusoria de su ámbito habitual y de las personas que los rodeaban». (Prólogo a E. Swedenborg, *Mystical Woks*, en *P*, pág. 158. También lo encontramos en *Borges oral*, Barcelona: Bruguera, pág. 53 y ss.)

<sup>27</sup> Jorge L. Borges, *Un ensayo autobiográfico*, Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Emecé, 1999, págs. 79-80.

<sup>28</sup> Adolfo Bioy Casares, *Memorias. Infancia, adolescencia y cómo se hace un escritor*, Barcelona: Tusquets, 1994, pág. 79. En el prólogo a *La otra aventura*, Buenos Aires: Emecé, 1983 (1ª ed. 1968).

<sup>29</sup> Adolfo Bioy Casares, *La otra...*, págs. 28-29.

crepancia en los juegos de palabras. Entre ellas se puede mencionar la poética de la brevedad. Escribe Gracián en «Pagarse más de intensiones que de extensiones», del *Oráculo*:

No consiste la perfección en la cantidad, sino en la calidad. Todo lo más bueno fue siempre poco y raro, es descrédito lo mucho. Aun entre los hombres los Gigantes suelen ser los verdaderos Enanos. Estiman algunos los libros por la corpulencia, como si se escribiesen para ejercitar antes los brazos que los ingenios. La extensión sola nunca pudo exceder de medianía, y es plaga de hombres universales por querer estar en todo, estar en nada. La intensión da eminencia, y heroica si en materia sublime. (*OM*, 117.)

Por parte de Borges leemos en el célebre «Prólogo» a *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941):

Desvarío laborioso y empobrecedor el de compone vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario. (*OC*, I, 429.)

Está de más insistir en que este es uno de los modos de obrar favoritos de Borges, desde el supuesto ensayo «El acercamiento a Almotásim», a «Tlön...», «Examen de la obra de Herbert Quain», etc. También podemos recordar cuentos como «Undr» o «El espejo y la máscara», de *El libro de arena*, que imaginan «literaturas seculares que constan de una sola palabra» (*OC*, II, 72). La parodia de esta retórica de la brevedad la encontramos en «Catálogo y análisis de los libros de Loomis», de *Crónicas de Bustos Domecq*, donde los dardos apuntan tanto a Gracián como a Borges:

Hoy nos es dada la fortuna de contemplar la poesía del maestro en su desnuda plenitud. Dijérase que Gracián la presintió al soltar aquello, no por muy maniudo menos cabal, de «lo bueno si breve, dos veces bueno» o, según la lección de Julio Cejador Frauca, «lo breve, si breve, dos veces breve». (*OCC*, 319; *OM*, 159.)<sup>30</sup>

En Loomis se logra tal condensación que «el título es la obra»; así,

---

<sup>30</sup> Como es previsible, la «lección» de Cejador Frauca es apócrifa.



La fábula, el epíteto, la metáfora, los personajes, la expectación, la rima, la aliteración, los alegatos sociales, la torre de marfil, la literatura comprometida, el realismo, la originalidad, el remedo servil de los clásicos, la sintaxis misma, han sido plenamente superados. (*OCC*, 321-322.)

Los dos escritores mantienen la misma opinión sobre las obras literarias, en las que el tema no tiene importancia. Escribe Borges en «Nota sobre Walt Whitman»:

Góngora, creo, fue el primero en juzgar que un libro importante puede prescindir de una tema importante; la vaga historia que refieren las *Soledades* es deliberadamente baladí; según lo señalaron y reprobaron Cascales y Gracián. (*Cartas filológicas*, VIII; *El Criticón*, II, 4.) (*OC*, I, 249.)<sup>31</sup>

Frente a esta pobreza, que comparte también el *Ulises* de Joyce, ambos proponen una cifra del mundo: Borges, el aleph y toda una serie de investigadores de enigmas; el Descifrador de Gracián, el *alterutrum*, «Una cifra que abrevia el mundo entero» (*C*, III, 131). Más adelante, en la crisis décima de la tercera parte, nos presenta «La rueda del tiempo», que abarca todo el mundo con todos los siglos, sin olvidar que Gracián presenta al *Criticón* como «El curso de tu vida en un discurso» (*C*, I, 97)<sup>32</sup>. Respecto a «la pequeña esfera tornasolada» que ve Borges: «Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba» (*OC*, I, 627). Ya sea de forma giratoria o simultánea, los personajes de Gracián y los de Borges ven en un único punto «el inconcebible universo».

Ambos escritores conciben el mundo como una biblioteca y sus libros están hechos de otros libros; crean bibliotecas, viven y mueren en ellas<sup>33</sup>. En el epílogo a *El hacedor* leemos: «Pocas cosas me han ocurrido y muchas he leído. Mejor

<sup>31</sup> Leemos en «El museo del discreto»: «Notaron en ella una desproporción hartamente considerable, que aunque sus cuerdas eran de oro finísimo y muy sutiles, la materia de que se componía, deviendo ser de marfil terso, de un évano bruñido, era de aya y aun más común» (*C*, II, págs. 131-132).

<sup>32</sup> Como señala Jorge Checa, es «una perfecta totalidad espacio-temporal donde el movimiento histórico deja de percibirse como azar y deviene orden cíclico en la forma del eterno retorno». Jorge Checa, *Gracián y la imaginación arquitectónica: espacio y alegoría de la Edad Media al Barroco*, Maryland: Scripta Humanistica (23), pág. 122.

<sup>33</sup> Véase, François Géral, «Gracián: de la bibliothèque idéale à un idéal de la bibliothèque», en *Hommage à Robert Jammes*, II, ed. Francis Cerdan, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1994, págs. 461-472.

dicho: pocas cosas me han ocurrido más dignas de memoria que el pensamiento de Schopenhauer o la música verbal de Inglaterra» (*OC*, I, 854)

Borges se ve reflejado en el «catedrático del conceptismo», como lo llamara Paul Groussac (*OCC*, 943). Quizá de ahí procedan sus invectivas, la dura persistencia en el juicio inicial. Ambos compartieron destinos semejantes y, tal vez, el argentino descubrió en Gracián al «otro», como le ocurriera con Paul Groussac. En las galerías de la biblioteca pudo sentir «Que soy el otro, el muerto, que habrá dado / los mismos pasos en los mismos días» (*OC*, I, 810).

R.P.

NÚMERO HOMENAJE A BALTASAR GRACIÁN

*Al margen de Gracián, por Aurora Egido*

I. Río del vivir

**Aurora Egido**

EN EL NOMBRE DE BALTASAR GRACIÁN Y MORALES

**Belén Boloqui**

BALTASAR GRACIÁN: PUEBLOS Y CIUDADES DE SU INFANCIA (PASADO Y PRESENTE)

**Jon Juaristi**

EL FESTÓN DE BALTASAR

II. Hidra bocal

**Giuseppe Patela**

BALTASAR GRACIÁN TRA BAROCCO E POSTMODERNO

**Fernando R. de la Flor**

EL CORAZÓN CELADO. BALTASAR GRACIÁN Y LAS FIGURAS DE LA DISIMULACIÓN BARROCA.

**José María Cuesta Abad**

LA MÁQUINA ALEGÓRICA

**José Ángel Valente**

EL *ORÁCULO MANUAL* Y EL ARTE DE LA PERSONA

**Antonio Pérez Lasheras**

*ARTE Y AGUDEZA*: «POÉTICA DE LA ESCRITURA», RETÓRICA DEL GUSTO

**Maria Grazia Profeti**

SOBRE INTERTEXTUALIDAD Y RED TEÓRICA EN LA *AGUDEZA*

**Pedro Álvarez de Miranda**

*NIHIL NOVUM SUB SOLE*. UNA DUDA GRAMATICAL DE GRACIÁN

**Juan Barja**

LAS FIGURAS DEL TIEMPO (FRAGMENTOS A GRACIÁN)

**Andrés Sánchez Robayna**

GRACIANA: SIETE NOTAS

**Jaime Siles**

GLOSA A GRACIÁN

III. La espalda del tiempo

**Ricardo García Cárcel**

GRACIÁN Y LA HISTORIA

**José Enrique Ruiz-Domènec**

BALTASAR GRACIÁN PIENSA EN EL GRAN CAPITÁN

**Carlos Pujol**

SUEÑOS Y DESDENES

**Mario Hernández**

MORALIDAD

IV. Natural instinto

**J. M. Gómez-Tabanera**

SOBRE *EL CRITICÓN* Y LOS BARRANTOS DE LA ANTROPOLOGÍA MODERNA

**Rafael Ramón Guerrero**

IBN TUFAYL Y BALTASAR GRACIÁN. ESTADO DE LA CUESTIÓN

**Joaquín Lomba**

*EL CRITICÓN* DE GRACIÁN Y LA TRADICIÓN HISPANOMUSULMANA ANTERIOR  
DEFENSA DE LA UNIDAD CULTURAL

V. Común idioma

**José Luis Calvo Carilla**

AZORÍN Y SU CLÁSICO CONNIVENTE

**Isaías Lerner**

GRACIÁN Y EL ESPACIO RIOPLATENSE

**Rosa Pellicer**

BORGES, LECTOR DE GRACIÁN: «LABERINTOS, RETRUÉCANOS, EMBLEMAS»

**Jose María Andreu Celma**

EL INGENIO COMO RAZÓN POÉTICA

**Augusto Monterroso**

MILAGROS DEL SUBDESARROLLO

VI. Hombre universal

**Dietrich Briesemeister**

FORTUNA Y ALCANCE DE LAS OBRAS DE BALTASAR GRACIÁN EN TRADUCCIONES ALEMANAS

**María del Carmen Buesa Gómez**

GRACIÁN EN INGLATERRA: TRADUCCIONES D EL SIGLO XVII

**José Muñoz-Millanes**

LA PRESENCIA DE BALTASAR GRACIÁN EN W ALTER BENJAMIN

**Jacobo Cortines**

AL MARGEN DE GRACIÁN

VII. Aplicación

**Elena Cantarino**

BIBLIOGRAFÍA SOBRE BALTASAR GRACIÁN (1990-2000)